

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA IDEA DE MONUMENTO EN LA EDAD MEDIA

Saturnino Barriuso

Santa María la Real erromanikoaren eskulturaren eta arkitekturaren arteko erlazio espaziala aztertzeko abiagune-tzat hartzen da. Erlazio horretatik sortzen da funtsezko nozio batzuen ulerpena, bai monumentuaren eta bai dekora-ziozko artearen edo arte sinbolikoaren kontzeptua definitzerakoan. Nozio horiek eragina dute bai alderdi formaletan eta, batez ere, bai ikuslearen portaeran eta bai ikusle horren eta arte-obraren arteko erlazioan ere.

Santa María la Real se toma como punto de partida para analizar la relación espacial de la escultura con la arquitectura durante el románico. De tal relación nace la comprensión de nociones fundamentales para la definición del concepto de monumento, de arte decorativo o simbólico. Nociones que tienen influencia no solamente en aspectos formales, sino y, sobre todo, en el comportamiento y relación del espectador con la obra de arte.

Santa María la Real's church, that is our startingpoint in the analysis of spacial relations between sculpture and architecture in romanic times. It is from such relations that fundamental notions about the concept of monument, decorative and symbolic art are born. They are of main importance, not only in view of formal and internal aspect, but even for understanding the active role, the lively relation of the spectator with the thing he is looking on, when he is in front of the romanic work of art.

El tratamiento del espacio en las artes plásticas no entraña estimaciones de orden formal y técnico tan sólo, sino que, además, trasciende al campo de los significados alterando el concepto de representación. Tales propiedades se inmiscuyen en los principios del pensamiento estético definidores de un estilo o de los estilos de una época. La obra, en su proyección espacial, conlleva un modo de abrirse al exterior, de explanar significados que sólo toman cuerpo en contacto con el entorno (lo contextual en su más amplio sentido). La experiencia espacial (por muy ensimismada que parezca) se manifiesta en vínculos que trascienden hasta el espectador en una suerte de comercio recíproco; entre la obra y, por una parte, el espacio detrás (el fondo), y, por otra, el espacio delantero. Estos aspectos afectan al carácter monumental, a la demarcación de su autonomía territorial y entidad física.

Dos lados de una misma cosa; pues un mismo gesto, una misma acción estética organiza a ambos, sin dicotomía que los separe en irreconciliables estancos. Donde también interviene el tiempo, que es el del espectador que da vida a la obra. Semejantes conceptos nos acercan a la comprensión de la obra estética en su contexto. Porque las obras y el sentido del espacio que en ellas habita son siempre reflejo del tiempo en que se crearon.

Las esculturas-columnas de Santa María la Real de Sangüesa (igualmente podrían servirnos los capiteles de San Pedro de Aibar, la puerta de San Martín de Artaiz, el Pórtico Oeste de San Salvador de Leire..., el arte medieval en general) sólo expresan su identidad adheridas como columnas a la puerta, las puertas a la fachada, y la fachada a la iglesia, encadenamiento que no puede ser roto sin pérdida esencial. Son los unos como continentes de los otros, relación dialéctica de figura y fondo, con particularidad de ser escultura la figura y arquitectura el fondo. El hecho plástico no se completa dentro de la propia obra, a diferencia de lo que ocurre en la escultura exenta. Esta, (y también la pintura renacentista), siendo portadora de la relación figura-fondo, impone sus propios puntos de vista. La no exenta, al revés, los puntos de vista no le pertenecen por entero, es la arquitectura quien dispone las direcciones espaciales diversas. En conclusión, si bien las esculturas de infinitos puntos de vista son independientes de la arquitectura, las que tienen limitados puntos de vista, en cambio, deben mostrar más obediencia al mandato arquitectónico. Difícil marginar, en estos casos, la escultura de la arquitectura, para un análisis en verdad objetivo del hecho artístico.

El problema de los relieves sin perspectiva radica en esto: no les está permitido un espacio propio, sólo inscribirse en el soporte que los contiene. La bidimensionalidad concede protagonismo al soporte (tamaño y forma), sea muro, sea página de miniaturas. Además de exigir relación de armonía con su espacio, estas obras son partes constituyentes del mismo, abrazadas por el soporte, no podrían desprenderse de su entidad material sin quedar destruidos.

Truncadas de su soporte, inducen impresiones parciales de valor relativo, por esfuerzo que pongamos en unirlos mentalmente al cuerpo a que pertenecen, pues donde radica el sentido es en la totalidad. Son parte de un todo secuencial encadenado sobre un soporte común, de fundamental presencia.

En Santa María la Real, las figuras se integran en las dimensiones y forma del soporte, y como no proyectan el espacio en profundidad sino que lo ocupan totalmente, respetan la integridad de impostas, canecillos, arcos, basas o capiteles, se conforman según éstos, y llegan a una anulación de la relación figura-fondo, debido a que las formas se identifican con el soporte que las acoge. Se convierten así en ingredientes del espacio de la arquitectura, supeditadas a puntos de vista lógicamente organizados por la arquitectura. Hay un tras-

lado al exterior, un sacar afuera la relación figura-fondo, y un pasar a otra dimensión en la relación de escultura y arquitectura, subordinada aquélla a ésta.

Estas figuras están recortadas, aisladas, contiguas, sin permitir tan siquiera un parcial solapamiento. Ni se presentan ya en unidad de acción, en la cual los personajes estarían implicados en un solo movimiento (fútil acontecimiento transitorio). Son figuras sin vida, sin masa corporal, carentes del soplo interior impulsivo al acto vivo. Tener rostros y manos, sí tienen, pero la veste se les queda plegada sin carne interior, los pies en vacío, porque no tienen sobre sí cosa que pese. Los absorbe la espiritualidad, absortos y ensimismados en el cielo. Materia desubstanciada, son sólo signos, lineal y serialmente iterados como letras, en pura continuidad temporal.

Signos figurativos, incisos en muros, pertenecen a una escritura donde incluso tiene cabida la palabra. No hay roce alguno en tal mezcla de códigos: enredo del código literario con el figurativo en un solo espacio plástico y un mismo curso temporal. Como las figuras están, no tanto en tridimensionalidad, cuanto en un plano que las arroja simbólicamente afuera, podría parecer que se desplazan, al igual que letras ante la pupila del lector, de parte a parte, correlacionándose con todo aquello que se encuentre sobre su propio soporte. Se podría decir que la superficie funciona a modo de "correa de transmisión".

Sobre el telón de la naturaleza, donde todo es efímero, contrasta la realidad de la inmóvil forma sagrada. Por eso, las figuras se desligan de las apariencias y se destacan inmóviles, ajenas, libres de ataduras de esta pobre naturaleza donde se agita el hombre. Pero, al identificarse con el soporte, se provoca un desplazamiento de la relación figura-fondo al exterior del campo escultórico, sobre el fondo masivo de la arquitectura, y a través de ésta en el espacio del hombre. Por un lado, figuras y fondo parecen no interdependientes, porque ocupan esferas de significación dispares: las figuras inmóviles en un plano vertical (y sagrado), y el hombre circulando en el plano horizontal (el suelo). Por otro, la relación figura-fondo se proyecta al frente, hacia el ojo que lo mira: el fondo, cerrado, agrupa las figuras contra la superficie frontalmente adelante, en busca del espectador. La bidimensionalidad de la obra se integra en la tridimensionalidad del hombre. Discrepando en sentido y significación, dichos dos niveles, paradójicamente, se conjugan en la móvil pupila del espectador, envueltos por la organizadora arquitectura. El espectador es actor interviniente por su propia acción penetrada del tiempo. En suma, quedan las representaciones vinculadas a unidad más amplia, la cual tiene su vértice culminante en el templo.

El tiempo de la obra es semejante al de la lectura, visto que, como la lectura, requiere un transcurrir en el tiempo real. Además las figuras, si no describen acción, ¿qué son sino convencionales signos?. La clave de la comunicación está justamente en ese convencionalismo que acuña y fija figuras (en las naturalistas, en cambio, el significado les es inmanente). Pero el signo donde está es en la mente del espectador que debe conocerlo y entenderlo antes.

La integración de la escultura en el cuerpo mayor arquitectónico implica no sólo reducción de la propia estructura escultórica, sino cambios de concepción de todo el espacio arquitectónico. Nueva concepción superior a lo meramente decorativo, quiere en lo arquitectónico traer atención hacia las partes estructurales y, en lo escultórico, hacia el contenido doctrinal y litúrgico, pronta a cumplir su papel asignado en la creación del monumento, y eso en sentido plástico tanto como ideológico. Tiene *decorum* en sentido de conveniencia, de adecuación a la totalidad.

Escultura y arquitectura están juntamente concebidas, fundidas en alma y cuerpo. Por un lado, la escultura pierde entidad plástica y valor monumental (no se explica por sí misma:

sin independencia espacial, no puede sino ser en cuerpo ajeno); pero, por otro, adosada a la arquitectura, siguiendo el curso de la misma, pone en evidencia elementos estructurales, partes vitales del edificio. Con su celaje de luz y sombra, intensifica y subraya las partes fundamentales dotándolas de textura, contribuyendo a la identidad del espacio todo.

La mutua dependencia se hace más intensa en aquellos lugares en que participan esculturas, columnas, capiteles, jambas, impostas, etc., lugares imprescindibles para la estable arquitectura del templo. Más que identificarse con los muros (así en los frisos), lo que hace es meterse en la trabazón estructural, en el “esqueleto” de los centros activos y de la distribución de empujes, no en las cargas pasivas prescindibles. Su parte activa consiste en subrayar y dar énfasis al núcleo esencial del edificio. Figuras representativas de la divinidad y de los Santos son las piedras vivas del cuerpo de la Iglesia, arcos y columnas que sostienen la obra de la salvación. Flexible arquitectura, muy lejos ya de la clásica “caja de muros”.

La escultura bidimensional llega al espectador después de “pasar” por la arquitectura (la cual es como “correa de transmisión” del templo), continente de la obra y del espectador, “lector”. No habiendo espacio entre las figuras y el muro, las figuras se apropian del espacio frontero fuera ya del muro. En los relieves naturalistas, el fondo de las figuras se entra hacia el interior del muro, ignorando la arquitectura o negándola.

La escultura es “suceso” espacial de la arquitectura, inmersa en las coordenadas espacio-temporales de ésta. He aquí lo importante, que la escultura llegue a impregnarse de la temporalidad del templo, de sus momentos pedagógico, emotivos y litúrgicos. Su lenguaje ya no es el racional clásico, sino otro menos racional y más expansivo, que magnifica la arquitectura y adquiere connotaciones imprevistas.

En realidad, la arquitectura hace todo el trabajo, dueña ella de las coordenadas espaciales últimas. No olvidemos el entorno escenográfico de la liturgia con su color, luz y esplendor, tapices, lámparas, joyas, vestuario, muebles, etc., partículas activas de la catarsis sacramental. La nueva escultura no es monumental, porque no pretende defender su propio espacio, sino el del edificio del que es solidario. Busca la monumentalidad del otro.

Pero, si la escultura fuese solamente “adecuada”, ¿pasaría de ser un arte decorativo más?. La escultura se desparrama en la arquitectura, se impregna del entorno, sus funciones sobrepujan las de ser puro objeto de visión contemplativa. Ella se suma al sistema litúrgico con efectos emocionales, catárticos, y amplifica y “vocea” los mensajes pedagógicos, ilustrando escenas, “mensajes icónicos” de las Sagradas Escrituras y Vidas de los Santos, fragmentos del recorrido temporal articulado según las perspectivas y múltiples puntos de vista del templo.

Una escultura clásica, exenta o no, es artificio representativo de la figura humana, o de la naturaleza; se proclama independiente y toma corporeidad por sí, divulgándose y también “ensimismándose” por medio del pedestal u otra cosa que la aísle. Adquiere entidad independiente, para glorificación del hombre y del mundo, los cuales suscitan contemplación y admiración. Tienen parentesco con la representación de los dioses, en cuanto sometida idealmente a medida y orden (simetría objetiva y universal). De la escultura medieval, lo que se puede decir es bien distinto. Sin cuerpo tridimensional, carece de vida propia. Ni belleza busca, ni en sí busca su fin, antes lo pone en otra cosa, y a ésta se subyuga como “transitivo” eslabón. En la Edad Media, hombre y cosas tienen valor como vías conducentes a Dios, porque son partes de la creación divina. Su escultura codicia más las ideas que las formas y se hacen estilizadas, casi abstractas, simbólicas, remotas, muy remotas del mundo natural. Carece de propiedades necesarias para crear espacio que sea suyo propio.

Se suele ligar el apelativo “decorativo” a todo objeto puesto en servidumbre de otra cosa artística, la cual sería la obra principal y “monumental”. Pero la escultura de este período es siempre parte substancial del monumento, no “meramente adicional”, ni “prescindible”, ni carece de “funcionalidad” en la “economía” del templo. En suma, no es decorativa.

Este arte podríamos decirle “decorativo”..., si lo desarraigásemos del cuerpo en que radica. Aislado, desterrado de su contexto, así sí, entonces perdería sus connotaciones formales y simbólicas, que son su esencia. En este arte, las imágenes se proyectan hacia el espectador en formas conocidas, estilizadas en su más típico y permanente estado, con claridad máxima. Planas y paralelas a la superficie de fondo, niegan los escorzos (peripecias contingentes). Los absurdos solapados, ¿qué son sino ocultamiento?. Si es desvelamiento la figuración, ¿cómo desmentirse a sí misma por su mismo acto?. Así, pues, las figuras se presentan frontales, sinceras, los contornos despejados, adyacentes, sin confundirse en lo largo y ancho de la superficie. (Están dentro de lo que Focillon analizó en la escultura románica).

Van acompañadas de atributos que las individualizan según su código figurativo, resumido en pocas claves gráficas, pues a los seres míticos, ápice de perfección, se los identifica por unidades de datos muy estables repetitivos (“iconogramas”). (Con el tiempo este código se hará copioso y complejo, avanzando hacia el realismo gótico). A esta causa, las figuras renuncian a sus posibilidades más expresivas, más ricas de información, es decir, empobrecen la variedad de mensaje para intensificar la comunicación, pierden cantidad para ganar claridad.

El modo frontal de “hablar” al espectador inicia un diálogo lejos de la indiferencia del “dejarse ver” pasivo de las obras clásicas, y pone patente los específicos atributos de cada figura.

La escultura orienta, trae al espectador dócilmente de la mano a doctrinal presencia de la santa Iglesia. Es a través del espacio tridimensional de la arquitectura cómo se establece la comunicación o comunión mística. Porque da lugar al movimiento del espectador y a la “lectura” del signo (no como el espacio ficticiamente tridimensional clásico y renacentista, instantáneamente visto, que postula la acción de las figuras, no del espectador). El espacio eclesial es místico, sí, pero también real en el tiempo. De esta manera, en los momentos pedagógicos o durante el drama litúrgico sacramental, la escultura contribuye al efecto catártico, a la elevación de los sentidos. No de otra manera adquiere pleno sentido.

Al no haber punto de vista, el espectador con albedrío está obligado a una búsqueda aleatoria sólo determinada por la jerarquía iconográfica, autoridad que pone en atención unas figuras antes y otras después, en “perspectiva temporal”, orden de lectura donde la temporalidad va sucediéndose según la organización de escala de las figuras. Son obras “transitivas”; porque, señalándonos fuera de sí, apuntan y nos encaminan a otras cosas, a un mundo sobrenatural, donde las figuras no son materiales. Su dedo, como el de muchos Santos barrocos, digo un dedo invisible, no real, siempre dirigido hacia la divinidad en lo alto.

Y el espectador, en el espacio frontero hacia el cual se precipitan las formas, nunca encuentra punto de vista que le detenga definitivamente. El que mira queda capturado, implicado en un recorrido disperso con sus cambios de ritmo y escala, con su vaivén de aproximación y alejamiento, espacio cuya tridimensionalidad dibuja el espectador con su movimiento.

Este abrirse las obras al espectador, así como un texto al lector, es ésta particularidad que hace de la figuración medieval cosa distinta de la clásica. En la clásica los objetos no

parecen necesarios, ensimismados y situados como por azar (por ejemplo, paños que, o bien aparecen, o bien se ocultan, sin razón precisa). Las figuras del clasicismo actúan sobre un escenario que (como en el teatro) no es el del espectador, pues toda su proyección se dirige al interior, a la acción que ellas simulan. Mundos aparte, obra y espectador, bipolarmente opuestos, por bien que el espectador se percate de que lo representado tiene estructura idéntica a la del mundo propio. Marcos y pedestales rompen la continuidad, hacen hiato, llevando las figuras a su escenográfico espacio. La naturaleza y sus acontecimientos se producen (y la representación clásica da sensación de ello) con desdén para con el espectador. Con él no hablan, sordas al eco que, salido de su interior, el mundo les devuelve. Introvertidas, a ellas pertenece su espacio y tiempo, delimitando su propio acontecimiento con ese impudor de los que se saben no mirados. Autosuficientes, con ser ellas reproducción de otra cosa, por eso mismo son “monumentales”. Si a la naturaleza no remiten, es porque ellas son naturaleza. Transcriben el espacio de su propia acción, se cierran en su caja invisible. La perspectiva clásica es intuitiva y, por tanto, sin punto de vista único. Su indiferencia, que las enajena del público, las ofrece abiertas a toda mirada. Si las del medioevo llevan al movimiento y a la participación del espectador, las obras naturalistas provocan pasiva contemplación.

El Renacimiento, al recoger preocupaciones naturalistas del clasicismo, reproduce la relación analógica de espacios semejantes separados. Hay en ello una discrepancia fundamental: lo mismo que el medioevo, el Renacimiento trata de romper el ensimismamiento clásico interesándose por lo que ocurre entre la obra y el espectador, y organiza esa relación por medio de la perspectiva científica. Esta crea el punto de vista único, haciendo que el espacio de la obra se vincule de alguna manera con el que mira. Este lazo echado al espectador es herencia del simbolismo medieval, que así continúa en el Renacimiento, comprometiendo a éste con postulados simbólicos ausentes del clasicismo.

La perspectiva del Renacimiento organiza la simbólica jerarquía iconográfica, fundada en las dimensiones, situando las figuras más importantes en primer plano y las secundarias al fondo, o bien dirigiendo la atención al motivo principal por planos, dentro de la pirámide con vértice en el punto de fuga. El movimiento de la atención es en profundidad, intransitivo, en límites abarcados en primer golpe de vista, permitiendo de manera instantánea la penetración del espectador desde el punto de vista simétrico del punto de fuga. Todo el contenido de la obra es tenido y aprehendido mediante la contemplación. De otra manera son las cosas en el medioevo: la lectura lineal y secuencial inspecciona la superficie de la obra en libre y abierto caminar, pues las formas se extienden desbordando límites que, en todo caso, no son suyos sino de la arquitectura, sin el punto de fuga atractor de la vista. En este sentido el centro de gravedad, el punto intransitivo, está en la arquitectura, confirmando a ésta por único monumento. El contenido de las imágenes “salta” afuera, se hace extraescultórico, impregnándose de significados del entorno. Mejor que la simple contemplación estacionaria de un individuo, mejor es la participación de muchos desde divergentes puntos de vista. Este ir leyendo es secuencial, poniendo en relación una con otras cosas, formando el sentido, descubriendo la relación de todas las obras del templo, porque el contenido no es algo que esté en el “fondo”, en el interior de la obra, acabado y completo, sino en el modo, en el cómo se relacionan todas entre sí.